夜想 28

YASÔ★THEATRE
★ROMANTICISM ON THE SCENE
★presented by Atelier Peyotl

★特集
ロマンのゆくえ

飴屋法水 崩壊する新演劇

音で芝居をつくる

――飴屋君は唐十郎の「状況劇場」が演劇の最初の体験だったと思うんだけれど、他の劇団の上演は見てたのかな。

飴屋●「状況」に入る前ですか？　十五～六才の頃です……。寺山さんのものかな。『奴婢訓』『身毒丸』『レミング』……あと寺山さんの演劇論ですとか、まあ一生懸命読んでた記憶がありますね。一方でパンクだのテクノだのが出始めた頃で、そういう音楽に夢中になりながら何で寺山さんの本なんか読んでたんだろ。（笑）唐さんは「状況」に入る直前の一年だけなんです。『ユニコン物語』と『河童』。

――じゃあなんで寺山さんじゃなくて、唐さんのところに入ったの？

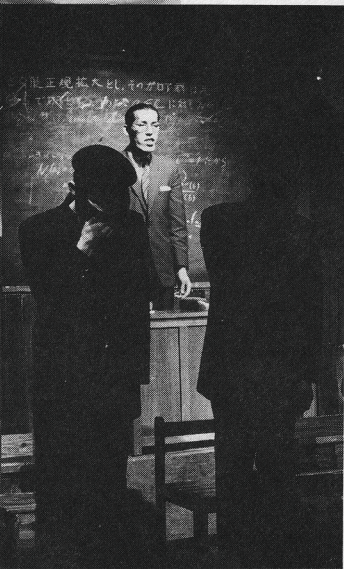
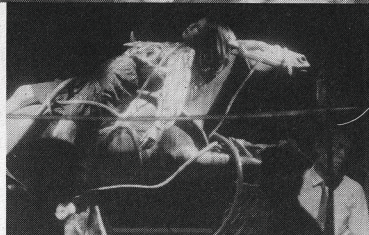
飴屋●いやあ……だって入ったの十七才でしたから。高校卒業する前だったし、若いから何にも考えて無かったですよ。はっきりいって何かアンダーグラウンドな匂いがすれば何でも良かったと。アングラのブランド志向ですね。（笑）高校が割とそんな雰囲気のところでして……YBO²の北村昌士さんとか、ヒカシューの巻上公一さんとかがいたとこなんだけど、何かアングラっぽいのがカッコいいぞ、みたいなノリがまわりにもあったような……気のせいかな。（笑）ただ、直感的な嗅覚が働いたのは事実です。当時、僕は非常に自意識過剰な人間でして、『河童』の腹話術師における唐さん独特の自意識の処理の仕方に注目させられた記憶が、はっきりとあります。現在は、自意識なんてものにあまり興味は無いんだけど……。それから、あのテントのビニールね。あるいは『ユニコン物語』における小林薫が体中にぶらさげていたビニール袋ね。自転車の先端につけられていた鉄製のユニコンの角……それらのオブジェ、いやオブジェというより物質ね。物質の力。それに強く引っぱられたんだろうな。

――唐さんはモダンなところもあるけれども、日本の昔からの芝居の要素を続けて持っているところがあるでしょ。旅回り芝居的というとへんだけれども。そういったものと飴屋君の「東京グランギニョル」から「MMM」なんかの芝居というのはギャップがあるでしょ。

飴屋●もちろん。やめたからには当然です。今でも唐さんのことをスゴイ人だと思ってます。その才能にはスゴイものがある。

MERCURO

マーキュロ

一九八四年十一月初演。一九八五年二月再演。
ポスターを描いた丸尾末広も出演した東京グランギニョルの初作品。
劇中ではエイリアンが腹中から出てきたが、左の写真では、
嶋田久作の腹中から飴屋法水が出てくるという美しいシーン。
下は『マーキュロ』から。★上写真／遠藤晴穂・左下写真／千野ひろし

しかし現在の自分の作業と唐さんの仕事の間には、はっきりとギャップがあります。

——演劇の手法を裏から見たのは唐さんのところだったわけで、いまやっているのはゼロから作ったわけではなくて、その手法というのは残してあるのかな。

飴屋●もちろん舞台をつくるイロハを、全て唐さんのところで学んだ訳ですからね。五年程、音の仕事に終始しながら、徹底的に観察してましたから。しかし、それは一方で「状況」と自分の違いをクリアにしていくための時間でもあった訳で。

……実は、武満徹氏の存在も大きかったんですよ。僕はこういうお坊っちゃん体質なもんで、最初の三年程、あのバンカラな「状況」の中で全然認められなかった。現在「新宿梁山泊」やってる金君なんかにもね、「お前にはコンプレックスが無いからダメだ」なんていつも言われててね。「おいおい。コンプレックス自慢されちゃかなわねーなー」とか思ってましたけど。（笑）いや、現在、彼は実にがんばってると思いますけど、とにかく体質が合わない。

だけど、ある日武満氏が芝居を観に来て、僕の音響を、何かすごく評価してくれたんですよね。終わってから、オペ室の前にずっと立ってらしてね。それでまあ、初めて少し自信が持てたんです。しかし、それからも選曲の事では意見がくい違う事が多くてね。僕の使いたい音が、なかなか受け入れてもらえなくて……。でまあ、とにかく自分で好きな様に音を構成した演劇が造りたくなった。その方が良いものができると、ゴウマンにも思った。それがまあ、出発点ですね。

——そのくい違いというのは、具体的に言うと、唐さんが歌謡曲を入れたがるとかそういうこと？

飴屋●雑な言い方をすると、盛り上げたがっちゃうというか……情感にたよるというか……それは演出だけでなく、役者も、台詞を言う時に自分をノセてくれないと言えないと言う。しかし、僕はノセたくない。シンクロしすぎたくない。ハメたくない。いや、上品な距離をとりつつハメたい。例えば僕は反復の多いものとか好きですよね。それが役者のエモーションにとってはやりづらいと。

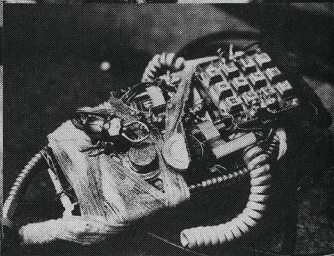
——「グランギニョル」では、繰り返しでノレないことないでしょ。むしろ繰り返しの方が盛り上がるでしょ。昔の役者は昔風の盛り上がり方じゃないとノラないけど、今の役者はそれと違った音の構成で盛り上がりの台詞が言えるんじゃないかな。

飴屋●と言うより今の役者って盛り上がりたくないんじゃないの。

——そうかな、見る方にしたらノイズの音がブワーっと上がってきたら、ワーとか思うけどね。

飴屋●それは集中力というか、テンション、密度、強度ということでならありますよ。ただ盛り上がりというのは、もうちょっとほら……カタルシスっていうんですかねえ……。

——結局、芝居の間がどうであっても、最後にああいう音と音量と盛り上げ方の中で李さんがああいう台詞をいえば、途中でいろんな失敗をしてても、最後には涙が出てしまうようなところがあるじゃない。

飴屋●むしろ、そんな手でこられても涙なんか流しませんよっ

GALATIA
ガラチア

1985年5月初演。
荒俣宏の小説『帝都物語』の名を借りた作品。
ポスターには原田大三郎のスクラッチ・ギプスの
クレジットがあったが、残念ながら舞台では使われなかった。
『マーキュロ』から一転して、
ギャグも交えた明るい雰囲気が盛り込まれた作品。
加藤役、矢車剣之助(左写真)の軍服と
女装での名演が印象的であった。
★右上写真/HARUMI AIDA

てことでしょう。唐さんの戯曲は、むしろ求心力からわざとそれる様に、多様な逸脱を含んだ、そういう意味では、むしろ実は上品に書かれてんですよ。ところが、ことシーンと音のからみになるとね、とたんに幅がせまくなっちゃって、やたらメロディアスになっちゃうのね。で、唐さんにとっての情感あふるるメロディというのがね、僕の立場からいえば、あまり一流のメロディではない……ちょっと節度を欠いて甘すぎる通俗なものに思えるわけです。

——芝居とか演劇の中で使われるのが歌謡曲じゃなきゃいけないのかということがずっと気になってってね……。芝居の中でちょっと前衛ぽいことをやってても、山場のいいところに来ると必ず歌謡曲を使うというのがあるでしょ。

飴屋●いや、まあ、さすがに最近は歌謡曲ってこともないんじゃないの。そうでもないのかなあ。(笑) かつてのアングラなんかはね、その俗さってのを武器だと思ってたわけでしょ。大衆化とか隈雑化とかを戦略としてたでしょう。社会の底辺に生活してる人を主人公に仕立てることが有効であると。そういった人々のもつ皮膚感覚が、いわゆるエリート・アカデミズムに対抗しているという意識がはっきりあったと思うんです。しかし、そんな事に、今や何の有効性も感じませんよね。スノッブなのはヤだけど、むしろ演劇におけるアカデミズムなんてのは、今、最も欠けてる事ですから。一流がない。当然、二流は、ただの二流です。音に関しても、巷の音楽なんてのは存在してないんだから、ただ、いい音と悪い音があるだけですよ。その自分のジャッジを態度表明していく事の方が今は重要でしょう。

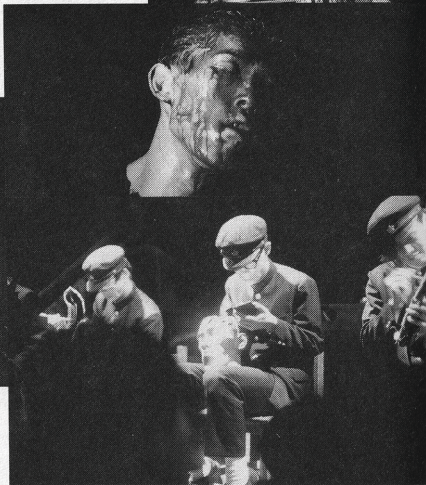
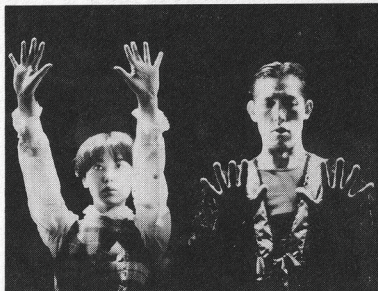
しかし劇評家といわれる人たちにですら、その様なジャッジ能力はない。ちょっと自分の耳のテリトリーから出た音に対しては、ロックを使って若い世代に受けてるとか、演劇の音楽もおしゃれになったとか、風俗としてしか語れない。音を、その響きを、波動を、抽象物としてとらえた上でのジャッジができないんですよ。むなしいですね。だから結局、未だに音や照明や美術なんてのは、おかずとしてしか批評されない。ドラマを効果的にきわだたせるためのエフェクトとしてしか。だから、台本と役者だけで勝負することがストイックだなんてバカな話がでてくるんですよ。役者が二人立っただけで、そこにはすでに距離や、配置やフォルムが発生するじゃないか。そのことがもつ力。音の力。声の力。光の力。人間以外の物質の力……全部等価じゃないか。それら全てが、文学とは違う演劇の肉体じゃないか。なのに役者の肉体にかえるとか、つまらないことというなよ。

——演劇の中の音の使い方と体の関係というのはものすごく重要だよね。普通の物の動きに合わせてピッタリ合わせたらうまいというような、オン・タイムの音の出し方ってあるでしょ。そうすると音は完全に効果音になってしまって、肉体からはなにも音を発しなくなるんじゃないかな。そうじゃない音の出し方もあるのに、踊りの舞台でも平気でそうなってきているから、最近良くないと思うね。

飴屋●そうかもね。でも、小劇場とかいわれてるところに行くぐらいなら、ダンスの方がいいよ。セリフのない分、音のこと考えてるよね。今、僕が考えてるのは「ＳＨＯＷ」というパフォーマンス。これは、昔、学校に視聴覚室ってあったでしょう。しか

LITCHI HIKARI CLUB

ライチ・光クラブ

1985年12月初演。1986年3月再演。
グランギニョルの熱烈なファンだった越美晴(下写真・右)が出演した、
フランケンシュタイン的なお話。萩尾なおみ(上写真・左)も女教師役で熱演している。
半ズボン姿の飴屋法水(上写真・右)が美しかった。

し、そこで何も見せてもらった記憶がない。そこで僕なりの視聴覚室というのをささやかにつくってみたいんだ。子供のための教育的実験室の装いでね。そこでは、演劇において月並みなエフェクトとしてあつかわれてきた様々なもの……例えばフラッシュがあったとしたら、そのフラッシュの光そのものを凝視してみようと。そのことから何が発生するのか、しないのか、ていねいに観察してみようじゃないか……というようなことです。ただ、僕には現在、演劇のための集団が無いんで、実現までに二〜三年かかるかもしれませんが。

もう一つは、ダンサーとのコラボレーション。これはね、僕の方では、ある種のノイズ発生装置というか、現場音発生機械を造ってね、それをあるダンサーに提供したい。まあ一方的に僕が構想しているだけで、そのダンサーに話すらしてないんで、ことわられたらやめますけど。（笑）勝手にタイトルまで決めちゃって、『幾何学と男性』っていうんです。演出はダンサーにまかせて、僕らの機械を使い倒していただきたいと思ってるんですが。

機械を演出すること

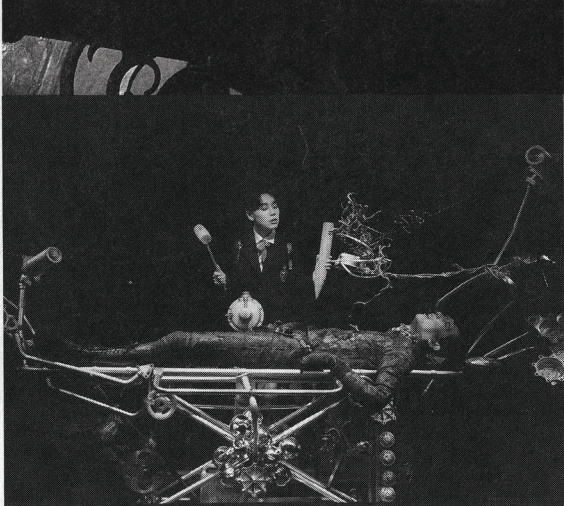
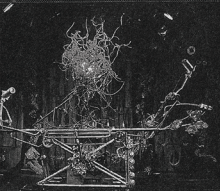
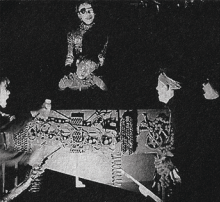
――『ＳＫＩＮ』には機械が出てきたけれど、機械を演出するのってなかなか難しくない。

飴屋●確かに難しい。『ＳＫＩＮ』の様な暴力的な、ローテクマシンを、役者あつかいしてドラマトゥルギーでしばるのは、あまり意味のある事じゃないよね。楽しかったけど。生物化したマシンというイメージなら、やはりマーク・ポーリンの迫力と徹底性にはかなわないし。

僕は本来、マシンに対してロマンティックな想い入れは無い人だから……決して名前つけて可愛がったりしたくないから、もっと道具としてのクールなマシンを造ってきたいね。そういう意味で、『ＳＫＩＮ』シリーズのラスト、パウワウ・ダブという……これは三〇〇人くらいしか観てない、四五分のパフォーマンスで、僕が芝居から離れるきっかけになったものですが……その時に造った、人間をグルグルぶん回すマシンの方が、自分らしくて気に入ってるね。実際に乗ると、顔の毛細血管がビチビチ切れてくから、当然、脳内の毛細血管も切れてるだろうから、あまり長時間は乗ってられないんだけど。（笑）

――機械は「東京グランギニョル」をやりはじめたころからずっと好きだったよね。『ガラチア』の時も原田大三郎の「スクラッチ・ギプス」を使えないかとかいってたし、機械を舞台に立たせる構想というのは最初からあったような気がする。

飴屋●構想だけはね。（笑）要するに僕は演劇の方法論しか身につけてなかったから。残念ながら。（笑）マシン使いたくても、自分達の手で造ろうとすると一から学習しなくちゃいけないし。実は何度もつくりかけて失敗してたんですよ。結局四年もかかって、「ＭＭＭ」になってから初めて一台出せた。（笑）

――でも、ＳＲＬは機械だけで、飴屋君のところは人間も出てからむわけだから、そこは大きな違いだよね。「東京グランギニョル」から「ＭＭＭ」に変わったのはそういうことがあるの。芝居の枠をちょっとはずすような感じで「Ｍ

WALPURGIS

ワルプルギス

一九八六年十月初演。
オブジェ・アーティストの三上晴子が美術を担当し、
音楽、舞台美術がさらにパワーアップされた吸血鬼のお話。
少年の血しか受け付けない身体にされた武井龍秀演ずるワルプル（右下写真）が
大変にマゾヒスティックかつ美貌であった。
★右下写真／桑本正士

MM」みたいなものを考えたのかな。

飴屋●そうですね。三上晴子との出会いも大きかったしね。でも、逆に三上との『バリカーデ』のコラボレーションで、枠をはずすなんてことの難しさを痛感したしね。僕の演劇は極めて具象的なものだったから、アートの中では具象的な三上の作品でさえ、なかなか組むことができない。何か僕の作品は実は自由度というか、許容度というか…なんか風通しが悪いんだなって痛感しましたよ。何か『バリカーデ』を通してお互い、それまでの自分の感性だの趣味だの、無意識に抱え込んでた自分の価値観が破壊されつくしちゃってねえ。しばらく立ち上がれないっていうか。（笑）それを回りで見てて不幸なことだって言うヤツもいるけど、そういう事をけっこう気持ちいいやって思えなきゃ、こんな仕事やってる意味ないですよ。

でも、枠をはずすといっても、はい、じゃパフォーマンスでって訳にはいかないでしょ。方法は何でもいいけど、一定の密度は保たなきゃいけない訳で、その密度が演劇という手法でしか自分に出せない間は、どんな疑問をもってても演劇でやるしかないんだよ。結局、パフォーマンスみたいな形で、ドラマトゥルギーとっぱらった形でパウワウ・ダブできるようになるまで、それからまた三年くらいかかっちゃった訳で。でも、僕にとってはそのスピードが誠意だと思ってんだけどね。

でも、絶えず演劇の事は疑ってますよ。それがブレーキになる事もあるけど、今どき演劇に一〇〇パーセントの愛情なんかそそいだら、下品なものしかできないんじゃないの？　それともそんなバカがいたら、それが強みなのかな。

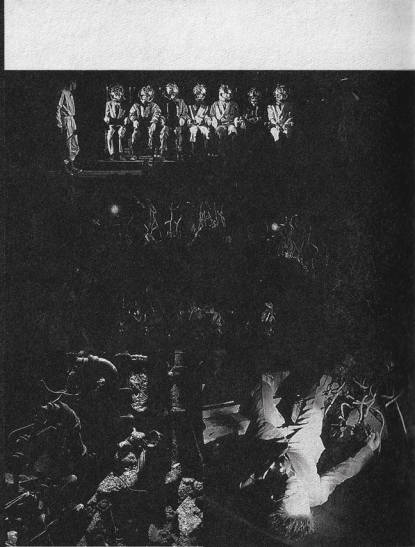
でも、僕は、何か表現者が表現のこと信用しすぎるのって、なんかヤなんだな。矛盾を抱えてない愛情って、何か、下品なんだよな。

飴屋演出とは

——最初に見たときに、役者の肉体はあるんだけれど、アンドロイドかオブジェのように使われている、アンドロイドになるのを演技しているんじゃなく、アンドロイドになりたい子達がいるように見えたね。もちろん彼らがアンドロイドになりたがってたかどうか分からないけれども。今までの演技をしていないんだなと最初思ったね。人の見え方が全然違って見えた。

ちなみに飴屋君はどうゆう風な演出をつけるの。

飴屋●いやー、具体的な話しかしないよね。手をもう少し下げた方がいいとか、角度をつけた方がいいとか。

たとえば嶋田君は、客観的にものごとを見れるから。僕とほとんど同じ立場でシンクロしながら作ってるね。役割として役者もやってるけど僕と同時に考えてて、さっきはドの音を出したから次はレがいいのかミがいいのかということを話すよね。そしたら「レじゃあんまりでしょ、アメちゃん」みたいなことでしょ。（笑）僕がミを望んだ時になぜミを望んだのか彼には分かるから。そのミが何秒後、0、何秒後なのかそういうニュアンスが分かるから。「でももうちょっと早い方がハマルね」とか稽古でやってるのはそういうことだよね。

BARRIKADE

バリカーデ

1987年11月初演。
グランギニョルは解散し、
この公演はAMEYA＋MIKAMIプロジェクト、
飴屋法水と三上晴子のコラボレーションとしておこなわれた。
劇場ではなく、二人のアトリエ（工場跡）を舞台に
改造しておこなわれたため、大胆な舞台設定が可能になり、
その中で過激に動き回る役者の怪我が続出した。

――でも、それが全てではない演出の方が多いわけじゃない。台本の新しい解釈をしたりするわけじゃない。こういう風に感情を入れろとか、そういう風な演出はしないの？　普通の演劇では台本読みとかするけど、それはどうなの。もちろん、それは言葉がベースで台本を基本に演ってますということなんだけど。寺山さんのところなんかでは、体を先に動かしておいて、そこに台詞をほうり込むんだから、全然美学が違う。そういう意味で一番大切なものはなんなの。全体を密度のあるものにしているのは。

飴屋●うーん。音楽なのかなあ。いや、違うな。何か、関係性のようなもの。響きっていうの？　共鳴したりズレたりし合いながら……そこから振動のようなものがおこって……その振動がリアルであるということ。

――演出してて観客のことはどう考えてるの。たとえば普通の演劇だと、最後にはカタルシスを用意して「ああ、よかったな」と送りだして欲しいということがあるでしょ。

飴屋●稽古の時は、正直いって客は自分だけです。作品のことは、どうしても自己表現だとは思えない。何か、そういう衝動が足りないみたい。（笑）第一、集団作業だものね。他人が集まってんだから、へぇーとか思ってながめてますよ。上演時の観客もね、他人ですよね。つまり「飴屋一個人は、東京で生活しながら、こういうものを造りました。あなたは、どうしてますか？」っていう他人だよね。一人一人違うんだから、観客にとって……なんて設定は不可能でしょ。僕から見て好きな人もイヤなヤツもいる、そういう個人の集合体でしょう。だから、アンケートなんていう簡単な感想文は絶対あてにしません。一応パワーつかってんだから、パワーつかったリアクションしか、聞く耳もちません。

――やっぱり、自分が見たいもの、自分がやりたいものというのが全てということ？　極論すると客を非難しているようにもなっちゃうけど。

飴屋●別に、本当に対等だと思ってるだけですよ。条件は対等だと。別に演劇なんてやってなくていいんです。生きてく上での態度の問題だけでしょう。だから、好きな事だけやれて、うらやましいですね、とか言われると本当に腹がたつよね。あと、気持ちよく終ってほしいとか、もっと楽しませてほしいとか。だいたい、何とかさせてほしいっていう態度が甘ったれてますよね。僕は全ての作品は道具だと思ってますから。なるたけ利用価値があってほしいとは思いますけど。それは快楽もふくめた上でね。

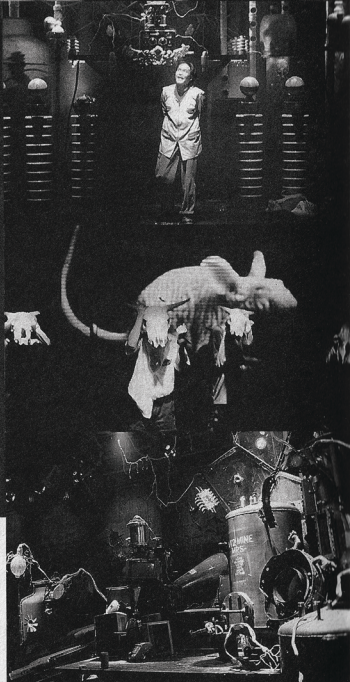
　まあ、僕も普段は客なわけだし、結局、どっちがパワーがあるかっていう事だけでしょう。こっちからも見てるんだから。

　ただ、最近すごく感じてるのはね、演劇というメディアを観客の方も、本当に必要としているのかどうかという事です。僕は普段観ないしね。つまり必要ないんだね。逆に、どうしても観たい公演がたまにあったら、一万五千円とか当然はらうよね。それは、複製システムじゃないものに対しては当然のことなんです。そのシステムの差を、皆あまりに意識してない様な気がしてね。まあ、一万はらう気なければ、必要ないってことだと乱暴に仮定した時にね、それでも必要な演劇の舞台や、必要としてる観客がどのくらいいるんだろうか。それともただ、僕に演劇というメディアに対する愛が足りないのだろうか？

（聞き手■今野裕一）

M. M. M.

SKIN

一九八八年十月『SKIN♯1 DEPART・MIX』で飴屋の新しいプロジェクトMMMがスタートする。一九八九年四月『SKIN♯2 BUFFALO・MIX』。六月『SKIN♯3 246・MIX』。九月『SKIN♯4 POW WOW・DUB』。四つのヴァージョンを持つSKINから、演劇から現在のマシン・パフォーマンスへの展開が見えてきた。

千年の孤独★鄭義信

ネオ・ロマンの旗手・劇団新宿梁山泊の名を
不動にした表題作と、著者の初期の佳作
「愛しのメディア」を収録。

定価■一八〇〇円／四六判並製

人魚伝説★鄭義信

今もっとも熱い劇団・新宿梁山泊が、水のある地を巡って公演を続けた
「人魚伝説」と、新作「映像都市（チネチッタ）」を収録した戯曲集第2弾！

定価■一八〇〇円／四六判並製

GEKI・OH
劇王★飴屋法水

一九八四年の東京グランギニョルからMMMまで、
TOKYOを震撼させ、いまや伝説となった飴屋法水の演劇作品をここに集大成。
年表、各公演の記録など資料満載、図版多数。

予価■二〇〇〇円／一〇月発売予定

presented by
ATELIER PEYOTL

夜想★28 発行★ペヨトル工房 定価★1200円(本体1165円) ISBN4-89342-158-1 C0074 P1200E